

Florian Nelle

## El cisne y la guillotina: Magias modernas y vida artística en Rubén Darío

La noción de la práctica artística de la vida evoca dos fenómenos al parecer muy distintos. Por una parte el surrealismo de los años veinte que trata de restituirle a la vida cotidiana mundos de la experiencia y de la imaginación que la moral burguesa y las exigencias de la industrialización habrían reprimido. Por otra evoca al dandy que hace su aparición a principios del siglo XIX y que, según la feliz fórmula de Barbey D'Aurevilly, convierte su propia vida en obra de arte (1979: 254). El dandy no le abre nuevos espacios a la experiencia ni aspira a una realización más profunda de su personalidad. Profesa el «culto de sí mismo» y su único fin es la «originalidad» (Baudelaire 1975 - 1976: II, 710). En su aparente autorreferencialidad representa el mecanismo de la creación de identidades sociales, que es el arte de distinguirse. Entonces, la práctica artística de la vida puede ser realización artística de una individualidad, o bien puede ser puesta en escena de una individualidad artística. La estética puede aplicarse a la vida para ganar un mayor grado de intensidad, se puede emplear para lograr una cierta excentricidad. Por cierto no se trata de términos mutuamente excluyentes. La intensidad del vivir puede convertirse en marca de fábrica de un estilo de vida artístico, y la puesta en escena de una individualidad ser remunerada con el goce social que proporciona el reconocimiento - o el desprecio. Es el equilibrio y el desequilibrio entre estos dos momentos que caracterizan vida y muerte de Rubén Darío.

Cuando Rubén Darío murió en su ciudad natal de León en 1916, el mundo hispánico parecía conmoverse. Ya cuando Darío llegó a León se le había dispensado una acogida triunfal por una masa de gente que desenganchó los caballos de la carroza para seguir tirándola a mano. Post mortem se llevó a cabo la coronación del poeta. Su cuerpo embalsamado fue vestido al estilo romano en seda blanca, fue provisto de una corona de laureles y amortajado en la catedral sobre un catafalco

suntuoso. Todas las campanas de la ciudad doblaban mientras que en las diez capillas de la catedral y en las demás iglesias de la ciudad se leía simultáneamente la misa. Los telegramas de condolencia que llegaron del orbe hispánico entero atestiguaban la importancia simbólica central que la figura de Darío había logrado adquirir en el imaginario colectivo de las clases medias y altas del continente. Un telegrama para el *Diario del Salvador* afirma: «manifestaciones de duelo. Recuerdan en pequeño la apoteosis de Victor Hugo cuando murió» (Rodríguez-Demorizi 1969: 365). Pero el esplendor oficial con que fueron celebrados sus exequias contrastaba con la larga y mísera agonía que había sufrido el poeta. Darío tuvo unos funerales dignos de un Victor Hugo, había muerto, sin embargo, como Paul Verlaine. Así Leopoldo Lugones lo festejó como un «poeta absoluto» (Lugones 1919: 259). El término provenía de Verlaine quién lo había usado para describir a los *poètes maudits* (Verlaine 1982: 1). Es así como a través de un esfuerzo colectivo la muerte del poeta aparece como cifra de una vida artística regida por dos modelos completamente contrarios – el poeta vate, que aspira a ser guía de los pueblos (Wentzlaff-Eggebert 1992: 635 s.; Rama 1980: XXII s.), y el poeta condenado para quien el desprecio de los contemporáneos es signo de su valor artístico. En otras palabras, los funerales del poeta son una gran puesta en escena de su identidad artística anclada en París. Pero no sólo la vida del poeta sino incluso su cuerpo son asimilados a la esfera del arte. Después de que fueron celebradas las exequias el cuerpo del poeta fue sometido a una autopsia, se le sacó el cerebro y se establecieron analogías entre la forma perfecta de las circunvoluciones cerebrales del poeta y de la suprema belleza de sus versos.<sup>1</sup> Lo que parece ser una profanación del cadáver por una parte, y recuerda el culto de las reliquias religiosas por otra, es en realidad la culminación del intento de superar las diferencias entre vida y arte. En Darío todo tenía que ser arte, tanto los poemas como la vida y hasta el cerebro.

---

<sup>1</sup> Fue llevada a cabo por un antiguo amigo de Darío, el Dr. Debayle. Un resto de decencia impuesta por la esposa del fallecido impidió al médico disecar el cerebro. Para detalles sobre las circunstancias del entierro y la disección véase Rodríguez Demorizi (1969) y Torres (1982: 909 ss.).

Lo que culmina con el entierro de Darío y el sinnúmero de homenajes que provoca es la puesta en escena de una individualidad artística que se inicia en 1886, el año de la llegada de Darío a Santiago de Chile. Hasta este momento Darío había llevado una vida artística en todos los sentidos de la palabra. Nacido en 1867 de orígenes humildes su don poético rápidamente le ganó la admiración del barrio y de la ciudad.<sup>2</sup> Escribe sus primeros versos a la edad de cinco o seis años y se convierte en el «poeta niño». Escribe versos religiosos que son repartidos en la procesión del domingo de Ramos (I, 25),<sup>3</sup> más tarde publica versos en un diario liberal y ya a la edad de 14 años había recitado en todo tipo de eventos públicos – funerales, cumpleaños, la inauguración del Ateneo de León. A los 15 su fama se extiende y es invitado a leer sus poemas ante el Presidente de la República para que éste decida sobre una moción presentada en el congreso para costearle una educación en Europa. Causa un escándalo porque recita unas décimas llenas «de radicalismo antirreligioso, detonantes, posiblemente ateas», según recuerda en su Autobiografía (I, 39). A los 19 años ya no le cabe duda de que el pertenece a la clase de los «genios» que, según un poema suyo de 1884, «Dios favorece» (Darío 1984: 28). Se concibe a sí mismo como un poeta vate, según el modelo de Victor Hugo, que guía al pueblo a través de los caóticos tiempos modernos (Darío 1984: 6). Ser poeta es una vocación aristocrática, pero es también un don que hay que pulir a fuerza de trabajo, un oficio que se aprende. Darío no sólo lee cuanto libro le cae entre los manos, también se aprende de memoria el Diccionario de la Real Academia Española y estudia el manual de galicismos para adquirir una mayor riqueza verbal. Empieza a recibir los favores que debe a su vocación como algo que le corresponde, subvirtiendo consciente o inconscientemente todos los intentos de conseguirle un puesto de trabajo común. Cuando un comerciante le ofrece un puesto como dependiente en su casa de comercio y lo aloja en un Hotel, pagándole la cuenta, Darío no deja de extender esta invitación a un sinnúmero de amigos con quienes festeja tomando champán hasta la madrugada. Era necesario tener dinero pero había que gastarlo cuanto

---

<sup>2</sup> Para la biografía de Darío véase: Torres (1982).

<sup>3</sup> Referencias de tomo y página sin nombre de autor y fecha se refieren a la edición de las obras completas citada en la bibliografía.

antes. En otra ocasión, cuando estaba endeudado no faltó un General que le mandó sus cuentas canceladas. Se acostumbra a ser patrocinado por políticos y militares que esperaban, en cambio, que les escribiera panegíricos y loas. Esto no cambiaría. Siempre mantendrá buenas relaciones con una serie de dictadores centroamericanos. «Cantor y servidor de tiranos» Rufino Blanco Fombona lo llamó más tarde (1929: 152). Pero también es cierto que después de haber gastado en un banquete los 500 pesos de plata que el Presidente de Guatemala le había regalado le hizo avances a una artista que era una de las amantes del mismo Presidente y previsiblemente cayó en desgracia (I, 46). El ser poeta se convierte en profesión y estilo de vida a la vez que lo obliga a cambiar de país constantemente para ir en busca de nuevos mecenas. Sin embargo, hasta este momento había pasado por la vida con cierta despreocupación. La llegada a Santiago de Chile, en cambio, figura como una ruptura en su biografía.

Venía recomendado a un personaje importante quien lo esperaba en el andén de la estación. «Un carruaje espléndido con dos soberbios caballos, cochero estirado y *valet*, y un señor todo envuelto en pieles, tipo de financiero o de diplomático» (I, 53). Y este señor que había esperado un personaje más importante le hace sentir, en seguida, que un poeta no es nadie si no está bien vestido (I, 53). Así empezó lo que Darío llamó en una carta su iniciación en «la lucha por la vida» (Jirón Terán 1981: 46). Pero, cabe preguntarse, ¿en qué consistía esta lucha por la vida? «La impresión que guardo de Santiago, en aquel tiempo», escribe Darío, «se reduciría a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas» (I, 56). Pero esta imagen literaria de una vida de bohemia seguramente no es lo que Darío tenía en la mente cuando habló de la «lucha por la vida». Consistía precisamente en la necesidad de crearse una identidad social. Es decir que Darío tuvo que definir su identidad artística, algo que hasta ahora no había hecho porque no había sido necesario. En Santiago, en cambio, la práctica artística de la vida deja de ser realización de un destino individual y se convierte en puesta en escena de una individualidad artística.

En Chile la poesía y los escritos de Darío se vuelven autorreferenciales. Apenas llega empieza a reflexionar sobre la relación entre el artista y la sociedad, un tema casi completamente ausente de su obra

anterior. En un cuento de *Azul* que refleja la escena de la llegada de Darío a Chile el poeta vate, modelo anterior de Darío, se muere de hambre en el jardín del Rey burgués (Darío 1968: 29). Al mismo tiempo una nueva figura del artista hace su aparición en la obra de Darío. Es el «poeta enfermo», que tiene su modelo en Paul Verlaine.<sup>4</sup> Su neurosis es la plusvalía estética que lo distingue del común de la sociedad, «neurosis misteriosa, de la cual están libres los que no tienen más que pura masa encefálica entre las cuatro paredes del cráneo» (Darío 1934: 69). Retomando el gesto del *l'art pour l'art* Darío define al artista como un ser aparte y empieza a concebir el modernismo, palabra que usa por primera vez en 1890,<sup>5</sup> como una aristocracia artística y espiritual completamente autosuficiente. «La literatura», escribe en otra parte, «es sólo para los literatos [...] para tener una concienzuda opinión artística es necesario ser un artista» (II, 505). Explicarle sus intenciones al público sería, según afirma en las «Palabras Liminares» de sus *Prosas Profanas*, publicadas en 1894: «Ni frustuoso (sic) ni oportuno: [...] por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente».<sup>6</sup> Esta afirmación violenta de la autonomía artística culmina en el reclamo tautológico de la originalidad poética que dirige contra sus imitadores: «Mi literatura es mía en mí.»<sup>7</sup> Por otra parte el yo poético refugia su sensibilidad en un mundo de pedrería, cisnes y fiestas galantes, si no se escapa a un paraíso artificial más profano, «la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes» (I, 220). Parece que es durante la estancia en Santiago que Darío termina de convertirse en alcohólico (Sux 1964: 312), lo que con el

---

<sup>4</sup> «Verlaine ... ha sido el más grande de los poetas de este siglo» (II, 298).

<sup>5</sup> «El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo» cuya meta sería «la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte». «Fotografado», en: *El Perú ilustrado*, Lima, 8. Nov. 1890 (cfr. en: Henríquez-Ureña 1962: 159).

<sup>6</sup> V, 761. Este pasaje evoca la forma en que Flaubert reprocha a Edmond de Goncourt por el prólogo de una de sus novelas. «¿Qué necesidad tiene Usted de hablar al público? No es digno de nuestras confidencias.» «Qu'avez-vous besoin de parler au public? Il n'est pas digne de nos confidences» (cfr. en: Cassagne 1959: 169).

<sup>7</sup> Rama ha destacado que la originalidad fue la «marca de fábrica» de Darío (Rama 1985: 16). Véase también Jitrik (1978: 83).

tiempo hará de él un «poeta enfermo» en el sentido más literal de la palabra.

Sin embargo, el mundo poético que evoca Darío en *Rimas*, *Azul* y luego en *Prosas Profanas* y que es refugio de la sensibilidad del poeta tiende a disolver su originalidad porque lo que aclama es, en realidad, el lujo del Rey burgués. La poesía parnasiana de *Azul*, los paraísos artificiales que evoca, la comparación recurrente de la poesía con la orfebrería,<sup>8</sup> el deseo de escribir «como con buril, como en oro, como en seda, como en luz» (Darío 1934: 167), de usar «un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado» (Darío 1934: 172) no sólo remiten a la influencia de la poesía francesa.<sup>9</sup> Su poesía también refleja los intentos de las oligarquías santiagueña y bonaerense de adoptar un estilo de vida moderno lo que equivale a decir un estilo de vida francés.<sup>10</sup> «El París moderno», era según una carta del presidente argentino Nicolás Avellaneda, «maravilla del mundo y ejemplo vivo, para convertir hasta en poesía el bienestar físico de la vida» (Beccar Varela 1926: 493). Convertir el bienestar físico de la vida en poesía fue precisamente el logro de Darío. Así lo vieron los contemporáneos. Tras la publicación de *Azul* en 1888 Darío se convierte en la personificación del afrancesamiento latinoamericano.<sup>11</sup> Es así que cuando llegó a Buenos Aires en agosto de

<sup>8</sup> «En el libro lujoso se advierten/ las rimas triunfales:/ bizantinos mosaicos, pulidos/ y raros esmaltes,/ fino estuche de artísticas joyas,/ ideas brillantes; los vocablos unidos a modo/ de ricos collares;/ las ideas formando en el ritmo/ sus bellos engarces;/ y los versos como hilos de oro/ do irisadas tiemblan/ perlas orientales» (Darío 1984: 147).

<sup>9</sup> Pedro Salinas sugiere que aparte de la lectura de Verlaine podrían haber sido los cuadros de la redacción del diario santiaguino *La Época*, los que inspiraron el tema de las *fêtes galantes* en la poesía de Darío (Salinas 1948: 122).

<sup>10</sup> «Santiago es rica, su lujo es cegador ... Santiago gusta de lo exótico y en la novedad siente de cerca a París», afirma Darío (1934: 282 s.; véase Rama 1980: XXVI ss.) El mismo Darío dijo que fueron una fiesta suntuosa, entrevista desde la calle, y el escaparate de una joyería las cosas que más profundamente lo impresionaron en Santiago (Sux 1964: 316).

<sup>11</sup> Juan Valera tradujo el impacto que tuvo *Azul* diciendo que el autor se había «impregnado» prodigiosamente del «espíritu parisiense» sin haber estado nunca en París. «Supuse que el autor, nacido en Nicaragua, había ido a París a estudiar para médico o para ingeniero ... que en París había vivido seis o siete años con artistas, literatos, sabios y mujeres alegres de por allá; ... Imposible me parecía que de tal manera se hubiese impregnado el autor del espíritu parisiense novísimo sin haber vivido en París durante años» (Valera 1947: 290).

1893 fue recibido por el diario *La Nación* como el futuro cantor de una ciudad «artista» que había «modelado su espíritu sobre el de París». <sup>12</sup>

Esta remodelación de Buenos Aires se materializó en las transformaciones urbanas que Torcuato de Alvear llevaba a cabo siguiendo básicamente las pautas dadas por la célebre *transformation de Paris* de Haussman y culminaba en la apertura de la Avenida de Mayo que se inauguró en 1894, poco después de la llegada de Darío a la capital argentina. <sup>13</sup> Esta avenida que, según el diario *La Nación* de 1896, «representa otra civilización y evoca la imagen de lo que será el Buenos Aires del porvenir» (cfr. en: Iglesia 1988, s.p.) y que representaba por lo tanto el camino del progreso que supuestamente seguía el país, fue abierta atravesando el viejo cabildo colonial y demoliendo unas manzanas de viejas casas patricias, <sup>14</sup> un hecho que no carecía de significado simbólico. Los últimos reductos del orden colonial fueron reemplazados por una avenida que representaba el progreso, y el patio, reducto de una vida al estilo patriarcal, cedía su lugar a la vida moderna del bulevar con sus faroles art nouveau y sus cafés al estilo parisiense. <sup>15</sup> La poesía de Darío refleja las esperanzas ligadas a este impacto de la modernidad que se está haciendo sentir en la transformación de Buenos Aires. Quizás no sea casual que el método de creación poética, basado en la imitación

---

<sup>12</sup> «Buenos Aires, que es artista, por más que se la tache de comercial y prosaica; Buenos Aires que ha modelado su espíritu sobre el de París, enseguida descubrió en el autor de AZUL [...] al primer artista que en lengua castellana escribía páginas llenas de impresiones frescas, esmaltadas con el primor de dibujo y la delicadeza de matices que tanto admirara en Daudet, en Catulle Mendès, en Flaubert, en Zola y en los incomparables De Goncourt. ... a Buenos Aires necesariamente tenía que venir, quien cuenta sin duda en esta ciudad con el campo más vasto y propicio para lucir las galas de su ingenio. Aquí ya todos le admiramos y hemos de quererle todos cuando con su estilo que late y hace soñar, nos describe la pompa azul de nuestro cielo, la belleza de nuestras mujeres, la vida hormigueante de nuestras calles, el lujo esplendoroso de nuestros paseos, la infinita melancolía de nuestras pampas» (*La Nación*, 14 de agosto de 1893, cfr. en: Torres 1982: 347 s.).

<sup>13</sup> Con respecto a la transformación de Buenos Aires véanse sobre todo los materiales recogidos en: Beccar Varela (1926). Véase además Scobie (1977), Federico Ortiz (1988).

<sup>14</sup> Para las expropiaciones efectuadas y una lista de los propietarios expropiados véase Llanes (1955: 32 ss.).

<sup>15</sup> Por cierto es una ironía de la historia que la Avenida de Mayo se convirtiera con el tiempo en el centro de la comunidad española.

y el collage de citas, que había empleado Darío (Marasso 1954: 349-370; Arellano 1993: 57-73), se parecía tanto al bazar que representaban los interiores de la época como al sistema de importar edificios enteros de distintos países de Europa. Fue Juan Valera quién dijo: «Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia» (Valera 1947: 290). Darío fue elaborando en sus poemas esa «rara quintaesencia» de los sueños latino-americanos de un futuro parisiense. Pero estos sueños estaban ligados, sobre todo, a la imagen de un estilo de vida más sensual. Tres meses después de la llegada de Darío una crónica anónima identificaba su estilo con el lujo de las vidrieras de la Calle Florida, el centro comercial de Buenos Aires.

El aspecto de las cinco cuadas de Corrientes a Victoria, donde se ha concentrado todo el lujo de las tiendas, es hermoso y característico de nuestra capital. [...] Necesario sería ese estilo descriptivo de cierta escuela modernísima muy entendida en negocios de bazar y pinturería, para presentar el cuadro de los mil escaparates lujosos, donde al lado de todo un muestrario de telas ricas, joyas espléndidas y maniqués vestidos que se antojan mujeres decapitadas, se ven las mejores obras de arte en mármol, bronce y lienzo, recordando épocas de sueños asiáticos desvanecidos como el humo, ó mejor dicho, como el incienso (Anónimo 1893: 5).

Darío había elaborado poéticamente el sueño colectivo de un estilo de vida artístico. Por esto no tardó en ser imitado y copiado. Tarde o temprano el carácter colectivo y comercial de este estilo de vida tenía que entrar en conflicto con el reclamo de originalidad que fundamentaba la identidad artística.

Durante todo este tiempo Darío seguía dependiente de varias formas de mecenazgo. Si bien escribía para *La Nación* tuvo que aceptar un puesto público en el Correos que, por cierto, no implicaba mucho trabajo. En un artículo de 1894, titulado *Los genios desconocidos y la prensa*, Aníbal Latino afirmaba que:

un escritor que entre nosotros quiera vivir únicamente de su pluma, ó tiene que ponerse á periodista militante, hablando de política y finanzas, y colonización [...] y comercio, en vez de literatura y artes, ó ganar un sueldo mezquino e insuficiente para sus necesidades (Latino 1894: 1).



No cabía duda, por otra parte, de que la prensa podía contribuir poderosamente a la fama de un poeta.

Gracias al telégrafo y a la prensa es más fácil hoy día formar reputaciones inmerecidas que dejar de formar las reputaciones basadas en el verdadero mérito. Los Boulanger literarios se forman con la misma facilidad como los Boulanger políticos,

dictaminó salomónicamente el mismo Aníbal Latino (1894: 1). Había, entonces, toda una serie de factores que amenazaban la puesta en escena de la individualidad artística de Darío. Sin embargo, en Buenos Aires la originalidad artística de Darío no corría peligro porque no faltaba quien lo llamaba decadente afirmando así la conciencia del poeta de formar parte de una vanguardia de la sociedad.<sup>16</sup> Pero este equilibrio se rompe cuando Darío viaja a París.

Cuando Darío viajó a París como corresponsal de *La Nación* para escribir sobre la Exposición Universal de 1900 se realizó una suerte de sueño colectivo. Darío fue a París, en dónde iba a residir durante gran parte de la segunda mitad de su vida, como representante de las aspiraciones a un estilo de vida francés. Pero las esperanzas de que al espíritu superior de Darío se le daría una acogida reverencial se desvanecieron pronto.<sup>17</sup> Y ya en la exposición mundial el sueño se le convierte en pesadilla. Junto con los *magasins de nouveauté* las exposiciones eran primeras cristalizaciones de una emergente industria cultural. Es significativo que ya en 1889 el término de «rastaquouère» se había convertido en un adjetivo denigratorio para designar el arte industrial destinado al consumo masivo. Así Huysmans pudo criticar el carácter comercial de la Exposición Universal de 1889 diciendo que se había hecho «arte para canacas y rastaquouères» (Huysmans 1928 - 1934: 153). Por otra parte,

---

<sup>16</sup> En 1894 Calixto Oyuela habla de «una insufrible plaga de decadentes imberbes» (1943: 219).

<sup>17</sup> Antes de viajar a París en 1900 escribió a Miguel de Unamuno, «yo no me quejo, sino que celebro el desdén de París con nuestros mediocres y amojamados de América». En su respuesta Unamuno tradujo el sentido implícito de esta frase no sin agregarle una pizca de ironía. «No sólo no se queja de París, sino que justifica su conducta, deseando que la 'gran ciudad, centro de toda luz' mientras desdeña el producto de sus inculturas, abra la puerta a sus espíritus superiores, lo haré constar» (Darío 1920: 32; 1926: 165; véase Molloy 1972).

el parentesco de las exposiciones mundiales con los paraísos artificiales de opio y con los paraísos «naturales» de la poesía estaba en el origen de la misma palabra del paraíso artificial, que si bien fue difundida por Baudelaire se usó por primera vez para designar un invernadero con flores artificiales en un barrio de París (Baudelaire 1975 - 1976: I, 1373). Dentro de las polémicas entre arte puro, arte social y artes industriales que eran recurrentes en la Francia del siglo XIX, era un lugar común aseverar que las exposiciones universales realizaban y superaban la imaginación de los poetas. Ya en el debate sobre la «poesía de la exposición» de 1855 Félix Belly afirmaba que «la realidad aplastaba la ficción» y que la ciencia y las técnicas «dan a la realidad de cada día más prodigios y más esplendores de los que la poesía se ha imaginado».<sup>18</sup> Primero Renan y después Huysmans habían advertido que las exposiciones mundiales habían puesto el arte al servicio de fines puramente comerciales (Renan 1859), sin embargo la poesía francesa del *l'art pour l'art*, que reclamaba un lugar en una esfera social opuesta a la del poder económico-político (Cassagne 1959; Bourdieu 1992) no dejó de inspirarse en los nuevos espacios de experiencia que propiciaba la arquitectura de vidrio y hierro (Stierle 1987: 281-308), o sea que hasta cierto punto el arte supuestamente autónomo participaba de la emergente comercialización del arte.

Si bien en un primer momento el arte industrial no cuestionó la singularidad de las obras de arte, la producción masiva y el establecimiento de los grandes *magasins de nouveauté* hacían que el ritmo de envejecimiento de la innovación artística se acelerara continuamente. Ya en los años treinta la producción artesanal de mercancías de lujo no se limitaba a imitar pautas de la antigüedad greco-romana, sino que recurrió a todas las épocas y todos los estilos. La manufactura de Sèvres buscaba sus modelos en cuadros de Rafael y El Ticiano y en 1832 el director afirmaba que quería seleccionar «en todas las épocas y todas las naciones lo mejor que había y lo que a la vez resumía de la manera más visible, pura y completa el carácter típico de cada época y de cada país» (cfr. en Maag 1986: 229). Este procedimiento neutralizaba la función distintiva que el exotismo había tenido en el caso de los hermanos

---

<sup>18</sup> Félix Belly, «La Poésie de l'exposition», en: *Revue contemporaine*, 23 (1855), pp. 162, 164, cfr. en: Maag (1986: 123).

Goncourt, para citar el ejemplo más famoso, pero también en el caso de Darío. A través de colecciones de piezas de arte y de antigüedades los Goncourt habían convertido su casa en Auteuil desde 1868 en un reducto contra lo que ellos denominaron *mediocratie*. Su casa se convirtió en baluarte de una individualidad artística, de manera que a las excentricidades del vestir que habían distinguido al dandy se sumaban las excentricidades del interior (Williams 1991: 124). En el caso de Jules Goncourt el deseo exhibicionista de presentar su vida íntima al público en forma de un diario se combinaba con la pesadilla de perder su «estuche» –o sea, estas colecciones que albergaban su individualidad–, una pesadilla que lo perseguía varias veces.<sup>19</sup> Sin embargo, esta alienación había tenido lugar hacía tiempo. Ya Paul Bourget había relacionado la obsesión coleccionista de los Goncourt y la musealización de los interiores que ella implicaba con el fenómeno de los *grandes magasins* (Bourget 1891: 148 s.). El exotismo tanto espacial como temporal se diferenciaba sólo gradualmente de la diversidad de mercancías ofrecidas en tiendas y en exposiciones universales. Lo que servía de envoltura protectora a la individualidad de los Goncourt estaba disponible para el consumo masivo en el *Bon Marché*.

Verlaine había descrito a la *décadence* como un intento de reaccionar mediante el refinamiento a las trivialidades y banalidades de un siglo regido por el lucro (Verlaine 1972: 695 s.). En vista de la producción masiva de las artes industriales este intento de distinguirse del burgués vulgar requería un despliegue continuamente creciente de excentricidades. Sufrió su fracaso simbólico en 1884, en la novela *A rebours* de Joris Karl Huysmans. El protagonista des Esseintes se fuga en un paraíso artificial concebido por él mismo y que está situado lejos de la ciudad, pero finalmente sus intentos de incrementar continuamente el refinamiento de las sensaciones que se va proporcionando con la ayuda de sus interiores y perfumes lo llevan a la neurosis. Al final de la novela el protagonista sólo puede elegir entre la muerte por refinamiento o la vuelta a París, el símbolo de una vida regida por fines

---

<sup>19</sup> «C'est particulier, dans mes rêves, la persistance de ce cauchemar toujours le même, le cauchemar de la perte de mes habits, de ma fourrure. [...] si vraiment ce cauchemar de mes nuits passe dans mon existence éveillée, la vie devient insupportable!» (Goncourt 1956: 9; véase *ibid.* p. 77).

meramente materiales (Huysmans 1978). Con la vuelta de des Esseintes las artes industriales triunfaron sobre el Dandy. Des Esseintes fue víctima de la vida moderna que regía tanto las transformaciones de las metrópolis latinoamericanas como las exposiciones mundiales.

El caso de Darío fue similar. Que la poesía de Darío participaba de una estética del *biblot* lo insinuó ya José Asunción Silva cuando firmaba su *Sinfonía color de fresas en leche*, una parodia de lo que denominó poesía «rubendaríaca», con el pseudónimo Benjamin Biblot Ramírez (Silva 1977: 80 s.). Fue durante la exposición de 1900 que Darío tuvo que hacer la experiencia de que su estética se había convertido en mercancía apta para el consumo masivo. «Cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño», escribe Darío en una de sus primeras crónicas dedicadas al espectáculo (III, 380). Reconoce que en la exposición se han materializado los paraísos artificiales de la poesía simbolista y parnasiana,

las flores extrañas, de jardineros simbolistas y decadentes, de señoritas Boticelli, de poetas malignos [...] toda la flora propicia a Des Esseintes [...]. Detenerme más en análisis y nomenclaturas sería repetir a Huysmans (III, 391).

Pero en el curso de la exposición la admiración de Darío por lo que consideraba en un primer momento como «un país de misterio y de poesía habitado por magos» (III, 386) y la «sensación miliunanochesca» (III, 382) que evocan los paisajes de sueño dan lugar al terror del poeta frente a un «mundo de opio y de pesadilla» (III, 478). En consecuencia la poesía de Darío sufre un cambio completo. A partir de 1900 Darío deja de producir una poética parnasiana y escribe poemas en la mayoría de los casos elegíacos o trágicos que versan sobre los temas de la muerte y de los pesares de la vida. Pareciera que al enfrentarse con el mundo de las artes industriales no sólo la estética de Darío sino también el sueño de París se desvanece.

La desilusión está aún más directamente ligado a una experiencia traumática de la modernidad que trasciende el problema del arte industrial. Darío había imaginado a París como un reducto de valores eternos a los que sólo seres privilegiados como los artistas tenían acceso. En cambio se vio confrontado con una ciudad en la que imperaba la fugacidad. La divergencia entre expectativa y experiencia de

Darío se vuelve evidente en su crítica a la *Parisienne*, la estatua simbólica que adornaba la puerta central de la exposición. Ésta había sido diseñada por Paquin, un *couturier* famoso, y representaba a París como capital de la moda. Darío escribió:

La ciudad de París no puede simbolizarse en una figura igual a la de Yvette Guilbert o mademoiselle de Pougy [...] La moda parisiense es encantadora; pero todavía lo mundano moderno no puede sustituir en la gloria de la alegoría o del símbolo a lo consagrado por Roma y Grecia (III, 385).

Según Darío París tenía que ser representado por las formas clásicas e intemporales de la antigüedad, no por la fugacidad de la moda. Pero, ¿qué hubiera sido más adecuado para representar una exposición mundial que lo efímero? La magia de un país encantado se desvanece tan súbitamente como se inicia. La exposición de 1900, afirmaba el mismo Darío, se había alzado «como de capricho» para que desaparezca «en un instante de medio año» (III, 380). Pero fue Émile Verhaeren quien mejor captó el carácter del espectáculo cuando escribió que «las Exposiciones Universales sólo tienen y sólo deben tener un atractivo pasajero. Son fiestas fugaces. Están dedicadas al momento» (Verhaeren 1928: 12). Las exposiciones universales no sólo eran fugaces fiestas, eran también la fiesta de lo fugaz. Con la ciudad que se creaba de la nada para desvanecerse como un ensueño se celebraba la modernidad misma, cuya característica central había sido definido por Baudelaire como lo transitorio. Para Baudelaire lo bello surge de esta superación de la discrepancia entre los dos polos de la vida moderna, la eternidad y la fugacidad (Jauß 1970). Para Darío, en cambio, fugacidad y eternidad eran mutuamente excluyentes. Por eso para él París y la exposición se convierten en antítesis del mundo del arte cuando descubre que lo efímero no es un atributo marginal, sino la característica central de la modernidad parisiense – para no decir del estilo de vida artístico. Esta desilusión, articulada parcialmente en *Cantos de Vida y Esperanza*, culmina en una serie de visiones alegóricas que retoman una metáfora que ya Baudelaire había empleado en su descripción de la modernidad: la Revolución Francesa.

Según Baudelaire, el artista moderno «se ve asaltado por un motín de los detalles, que reclaman su derecho con la furia de una masa enamorada de la igualdad absoluta» (Baudelaire 1975 - 1976: II, 698 s.).

La destrucción de las jerarquías llevada a cabo por la Revolución Francesa se ha convertido en la característica central de la vida cotidiana de las grandes ciudades donde el poeta irremediablemente pierde su aureola (Baudelaire 1975 - 1976: I, 352). Sin embargo, mediante la invención posterior de un orden y de jerarquías, a través de una memoria imaginativa y selectiva que no reproduce sino reinventa la realidad, el artista moderno concebido por Baudelaire se imponía heroicamente a la modernidad que lo asediaba. En las crónicas de Darío es este asedio que convierte la exposición universal de sueño en pesadilla, ya que la memoria es incapaz de reorganizar el caos de las impresiones. «No sabía qué hacer entre tan raros paisajes, complicadas cosas, extrañas figuras. Y todo se resuelve en la memoria como en una gran caja en que todas esas cosas fueran echadas a la diablo» (III, 478). La memoria no es una *mémoire resurrectioniste* capaz de sintetizar y ordenar retrospectivamente el caos de las cosas, sino una caja de pandora, que reproduce arbitrariamente las impresiones recibidas. Si en Baudelaire «vaporización y condensación del yo» son procesos complementarios (Baudelaire 1975 - 1976: I, 667), en Darío la disolución que experimenta es irremediable, es sufrida como amenazante y lleva, en última instancia, a la muerte del artista. Así, en el alegórico *Cuento de Pascuas* Darío hace caer la cabeza del artista bajo una guillotina que aparece como símbolo de una modernidad apocalíptica. El cuento, que termina con un himno a la resurrección de Cristo entonado por un coro de cabezas cortadas antes pertenecientes a personas notables, evoca en primer lugar el destino de Maria Antonieta como metáfora de una nivelación social amenazante por medio de la democracia y una pérdida de los valores espirituales.

Sí; es la guillotina. Y tal en las pesadillas, como si sucediese, veo desarrollarse –¿he hablado ya de cinematógrafo?– la tragedia [...] vi cómo caía, bajo el hacha mecánica, la cabeza de aquella que poco antes, en el salón del hotel, me admirara con su encanto galante y real, con su aire soberbio, con su cuello muy blanco, adornado con un único galón color de sangre (IV, 125).

También la cabeza del mundo, París, corre el peligro de ser cortada por la guillotinesca vida moderna. A la vez el cuento también cita un cuadro menos conocido de Gustave Moreau que representa una

interpretación o reinención de la historia de *Orfeo* por parte del pintor.<sup>20</sup> Según Ovidio Orfeo había sido desmembrado por las bacantes enfurecidas porque se resistía a complacerles sexualmente. El cuadro de Moreau se titula «joven doncella recoge la cabeza y la lira de Orfeo que las aguas del Hebrón han llevado a las orillas de Tracia». El acto de redención, el rescate de la cabeza y de la lira, fue imaginado por Moreau y los contemporáneos vieron el cuadro como representación del «poeta de todos los países y de todas las épocas, martirizado, incomprendido en vida – pero celebrado después de su muerte» (cfr. en Hahlbrock 1976: 54). En el cuento de Darío la lira de Orfeo y su cabeza aparecen como símbolo de una lejana e inverosímil concordancia entre hombre, mundo y poesía. La cabeza de Orfeo dice: «Vendrá el día de la concordia, y la lira será entonces consagrada en la pacificación» (IV, 127). La utopía de un reino de la poesía contrasta con la muerte de Orfeo cuyo desmembramiento remite a la experiencia de disolución y fragmentación del yo experimentada por el sujeto de las crónicas y de algunos cuentos de Darío. Con Orfeo es el poeta mismo el que se convierte en objeto de la decapitación descrita en el *Cuento de Pascuas*. Recordemos que el único distintivo de la mujer decapitada es «su cuello muy blanco». ¿Este no es acaso el cuello del cisne, el símbolo central del modernismo, que Darío había adoptado del wagnerismo? Años antes de que la vanguardia latinoamericana se esforzara en «torcerle el cuello al cisne» el guillotinado del poeta modernista fue el tema central de este cuento de Darío.

---

<sup>20</sup> De las cabezas cortadas que aparecen en el cuento de Darío la más importante en términos de influencia literaria y artística fue la de Juan el Bautista. En la segunda mitad del siglo XIX la decapitación servía de imagen emblemática para expresar el dualismo supuestamente inexorable entre espíritu y materia, hombre y mujer, artista y naturaleza. Y fue *Salomé*, el cuadro de Gustave Moreau, en el que pintaba la leyenda bíblica de Salomé que pedía la cabeza del santo porque se negaba a sus avances sexuales, que se convirtió en el santo y seña de la *décadence*. La imagen de la devoradora de hombres sirvió de pantalla de proyección para los artistas que sentían la producción artística amenazada por el materialismo creciente de la sociedad. Sin embargo, el cuento de Darío, si bien menciona Juan el Bautista no cita este famoso cuadro de Moreau sino uno menos conocido que hace alusión más directa a la figura del artista.

El *Cuento de Pascuas* es una declaración alegórica del fracaso de la puesta en escena artística que se había iniciado en Santiago de Chile. Sin embargo, para ganarse el sustento como corresponsal de *La Nación* Darío tuvo que seguir reproduciendo la imagen del estilo de vida artístico francés en cuya elaboración el mismo había participado. Darío tuvo que seguir representando una puesta en escena que se había convertido en farsa. *El Pequeño poema de Carnaval* de 1912 da una expresión sarcástica de esta situación. «Celebro aulas sagradas,/artes, modas lanzadas,/y las damas pintadas/y los maîtres d'hotel./ Y puesta la careta/ha cantado el poeta» (Darío 1912: 422). La careta del poeta no es otra que la del cronista que tiene que seguir reproduciendo la imagen de París canonizada por *Azul y Prosas Profanas*. Pero Darío no llega a hacer productiva esta ironía para subvertir la identidad del artista que se le ha convertido en mentira. Queda prisionero de su propio pasado. Es en este sentido que hay que interpretar las pesadillas en las que anticipa las circunstancias de su muerte y de sus funerales.

Poco antes de dejar París para emprender lo que iba a ser su último viaje soñó que presenciaba su propio entierro y sus funerales. En este sueño su cuerpo era llevado por una gran multitud, de arriba llovían versos que la gente recogía y el poeta muerto sonreía. De repente «dos multitudes se arrojaron enfurecidas sobre la carroza y se disputaron mi cabeza a puñetazos y mordiscos ... La arrancaron del tronco, la partieron ... y buscaron mi cerebro ... ¡que era de oro! Y una multitud se llevó una parte, y la otra lo que dejara la primera» (Sux 1964: 319). Mientras agonizaba en León tuvo otro sueño. Contó que había soñado que su cuerpo era disecado y como su cabeza fue abierta con una sierra para extraerle el cerebro. Cuando Santiago Argüello quiso calmarlo diciéndole que pronto se curaría y que entonces volverían a París respondió que preferiría morir (Bazil 1948: 179-181). Pero el sueño del propio entierro no es una profética premonición de los hechos. La forma de su muerte era previsible, también lo era el esplendor de sus funerales. No es improbable que Darío haya hecho su último viaje a Nicaragua sabiendo que iba a morir y sabiendo que solo en su tierra natal se le celebrarían unas exequias dignas de un Victor Hugo centroamericano. Sus sueños dan expresión al mismo imaginario colectivo que determina la puesta en escena del entierro. Pero al reflejarla en forma pesadillesca Darío se ve preso de una identidad que el mismo había contribuido a



elaborar. Es así que en sus funerales se consagró la puesta en escena de una individualidad artística que había terminado por impedir la artística realización de la individualidad. Darío, en cambio, no sólo soñó su propia muerte, en un sentido más amplio soñó también la muerte del artista. La vanguardia intentará de resucitarlo en una forma nueva, aparentemente más democrática. El intento de fusionar arte y vida forma parte de un proceso más amplio que tiene sus raíces en el siglo XIX y que, en última instancia, pone al estilo de vida artístico al alcance de todos. Es así como la puesta en escena de una individualidad artística y la artística realización de la individualidad se convierten poco a poco en elementos centrales de una vida cotidiana en la que impera lo estético – siempre que las condiciones económico-políticas lo permiten. La práctica artística de la vida se convierte en estilo de vida que puede adquirir dimensiones éticas sustituyendo normas morales y religiosas preestablecidas por una parte, y que puede llevar a una comercialización de la vida e incluso del cuerpo por otra. En este sentido el rumor de que *La Nación* de Buenos Aires haya ofrecido 50.000 dólares por el cerebro de su antiguo colaborador si bien no es cierto no deja de ser bien inventado.

## Bibliografía

- Anónimo (1893): «La calle Florida», en: *La Prensa*, 9 de Nov., 5.
- Arellano, Jorge Eduardo (1993): «Azul» ... de Rubén Darío. Washington: Interamer.
- Barbey d'Aureville, Jules (1979): «Du dandysme et de G. Brummel», en: *Œuvres complètes*, reimpresión de la edición Paris 1926-27, Genf: Slatkine Reprints, vol. III.
- Baudelaire, Charles (1975 - 1976): *Œuvres complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Bazil, Osvaldo (1948): «Biografía de Rubén Darío», en: Emilio Rodríguez Demorizi (ed.): *Rubén Darío y sus amigos dominicanos*, Colombia: Espiral, 131-186.
- Beccar Varela, Gabriel (1926): *Torcuato de Alvear. Primer intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires. Su acción edilicia*, Buenos Aires: Kraft.
- Blanco-Fombona, Rufino (1929): *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid: Mundo Latino.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Bourget, Paul (1891): *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Cassagne, A. (1959): *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris: Lucien Dorbon.
- Darío, Rubén (1912): «Pequeño poema de carnaval», en: *Mundial Magazine*, vol. II, no. 10, 418-422.
- (1926): «Epistolario-I», en: Darío, *Obras completas*, Prólogo de Alberto Ghirardo, Madrid: Biblioteca «Rubén Darío», vol. XIII.
- (1934): *Obras desconocidas de Rubén Darío, escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio, Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- (1950 - 1955): *Obras completas*, Madrid: Afrodisio Aguado.
- (1968): *Azul ...* Madrid: Espasa-Calpa.
- (1984): *Poesías completas*, México: Fondo de cultura económica.
- Goncourt, Edmond et Jules de (1956): *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Monaco: Editions de l'Imprimerie Nationale, vol. 21.
- Hahlbrock, Peter (1976): *Gustave Moreau oder Das Unbehagen in der Natur*, Berlin: Rembrandt.
- Henríquez Ureña, Max (1962): *Breve historia del modernismo*, México: FCE.
- Huysmans, Joris Karl (1928 - 1934): «Le Fer», en: *Œuvres complètes*, Paris (Slatkine Reprints, Genf 1972), vol. 10, 151-162.
- (1978): *A rebours*, Paris: Garnier-Flammarion.

- Iglesia, Rafael E. J. (1988): «La Avenida de Mayo. Progreso, modernidad, urbanismo», en: Manrique Zago (ed.): *La avenida de mayo*, Buenos Aires: Eudeba, s.p.
- Jauß, Hans Robert (1970): «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität», en: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 11-66.
- Jirón Terán, José (ed.) (1981): «Diez cartas desconocidas de Rubén Darío», en: *Cuadernos de bibliografía nigaragüense*, no. 2, 41-57.
- Jitrik, Noé (1978): *Las contradicciones del modernismo*, México: Colegio de México.
- Latino, Aníbal (Pseudónimo de J. Ceppi) (1894): «Los genios desconocidos y la prensa», en: *La Nación*, 9 de abril, 1.
- Llanes, Ricardo M. (1955): *La Avenida de Mayo*, Buenos Aires: Kraft.
- Lugones, Leopoldo (1919): *Rubén Darío*, Buenos Aires: Ediciones selectas América, Cuadernos Mensuales, pp. 259-279.
- Maag: Georg (1986): *Kunst und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, München: Fink.
- Marasso, Arturo (1954): *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Molloy, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XXe siècle*, Paris: PUF.
- Oyuela, Calixto (1943): *Estudios literarios. Prólogo de Alvaro Melián Lafinur*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Rama, Angel (1980): «Prólogo» en: Darío, *Poesías*, Edición: Ernesto Mejía Sánchez, cronología: Julio Valle-Castillo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-LII.
- (1985): *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas: Alfadil.
- Renan, Ernest (1859): «La poésie de l'exposition», en: Renan, *Essais de morale et de critique*, Paris: Michel Lévy Frères, 353-375.
- Rodríguez Demorizi (ed.) (1969): *Papeles de Rubén Darío*, Santo Domingo: Editora del Caribe.
- Salinas, Pedro (1948): *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires: Losada.
- Silva, José Asunción (1977): *Obras completas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Stierle, Karlheinz (1987): «Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts», en: Pfeiffer, Helmut/Jauß, H. J./Gaillard, Françoise (eds.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München: Fink, 281-308.
- Sux, Alejandro (1964): «Ruben Darío visto por Alejandro Sux», en: *Revista Hispánica Moderna*, vol. 12, 302-319.

- Torres, Edelberto (1982): *La dramática vida de Rubén Darío*, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Valera, Juan (1947): «Cartas americanas», en: Valera, *Obras completas*, estudio preliminar de Luis Araujo Costa, Madrid: Aguilar, vol. III.
- Verhaeren, Emile (1928): «L'exposition de 1900... Paris», en: Verhaeren: *Notes sur L'art*, Paris: J. Bernard.
- Verlaine, Paul (1972): *Œuvres en prose complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- (1982): *Les poètes maudits (1883)*, Paris: Sedes.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1992): «Columbus und Victor Hugo bei Rubén Darío», en: Titus Heydenreich (ed.): *Columbus zwischen zwei Welten. Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt/M.: Vervuert, 627-648.
- Williams, Rosalind H. (1991): *Dream Worlds. Mass Consumption in late Nineteenth-Century France*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.